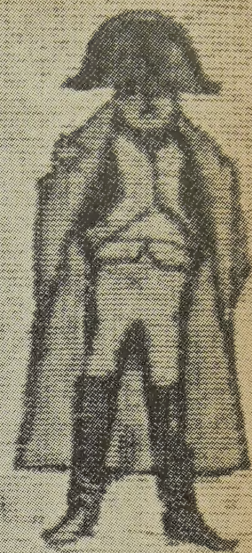


Illinois U Library



'DAMMANDE'

cementgolv

skulle icke finnas om som regel togs att utföra stålslipningsskiktet med tillsats av Silix. (Åtgång: c:a 2/3 kg. Silix N:o 1 pr m² vid ett c:a 25 mm. stålslipningsskikt i cementblandn. 1:2)

Det är speciellt den i vanligt cementbruk ingående fria kalken, som åstadkommer det s. k. "dammandet". Genom Silix' bindning av denna kalk till olösliga silikat erhålles ett ytskikt som är

**homogent,
vallentätt,
slitstarkt.**

Ett dylikt golv är nödvändigt, speciellt för alla slag av

FABRIKS- o. LAGERLOKALER

Silix

till cement och kalk för bruk och betong

INGENIÖRSFIRMAN PEHR ENGWALL A.-B.

Specialfirma för isoleringsteknik, Nybrokajen 7, Stockholm. Tel. 21 07 15 - 21 07 20.

AUKTORISERADE FÖRSÄLJARE OCH NEDERLAG:

Dickson & Sjöstedt KB, Göteborg
Herbert Björling AB, Malmö

AB A. Huse & C:o, Kar'stad
AB Kolimporten-Laurents, Sundsvall
Västerås Byggmaterial AB, Västerås

Byggnadvaru AB Sylvan, Rydfjälls Järn-
& Qvibelius, Hälsingborg affär, Umeå



TRE BEGREPP

Byggmästaren har i detta nr. gjort ett försök att ge ett avsnitt av de sista två årens internationella arkitekturdebatt. Materialet till detta är hämtat ur engelska och amerikanska källor. Som ett inlägg i denna debatt kan också Giedions föredrag på arkitektföreningen betraktas.

DK 72.01

The New Empiricism, the Bay Region Style samt *monumentaltitet* äro i dag centrala begrepp i den internationella arkitekturdebatten. *The New Empiricism* är den engelska benämningen på modern svensk och dansk arkitektur av visst slag. *The Bay Region Style* är Mumfords namn på ett ca femtio år gammalt byggnadssätt av kaliforniskt ursprung, som nu visar tendenser till spridning i Amerika. *Monumentaltitet* är som begrepp beroende av vem som för tillfället yttrar sig.

The New Empiricism

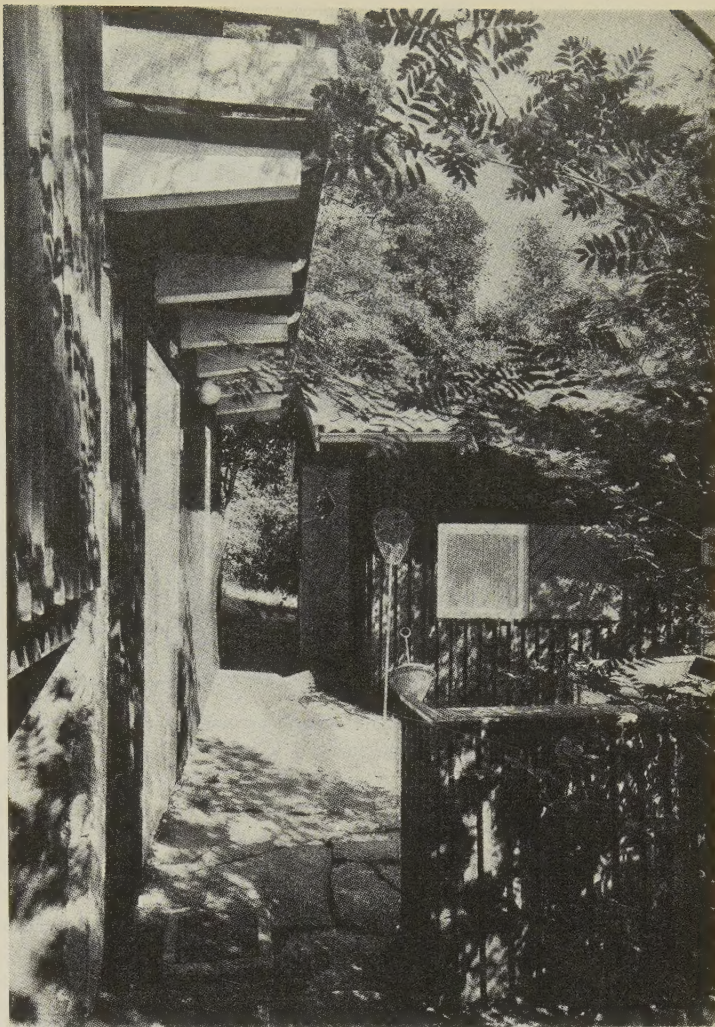
I juni 1947 påvisade Architectural Review att det i Sverige skapats en ny stil, the New Empiricism. Som exempel visades Markelius' Kevingevilla, Fröléns villa i Näsby Park och Erskines »låda i skogen». Om de två första heter det att

»de se vid första anblicken ut att vara byggda i den lokale byggmästarens villastil; de uttrycka emellertid avant-gardens nya ståndpunkt. Byggda med traditionella material visa de vid närmare beskådande en klar lösning av planproblemen och särskilt beträffande den första (Markelius'), som i stor utsträckning var prefabricerad, ett grundligt studium av struktur, utrustning och detaljer.»

I januari 1948 fortsatte samma tidskrift sin analys av den nya svenska stilen, nu med Sune Lindströms stadshus i Karlskoga, Fröléns Kungl. Tennishallen och Wejke och Ödeens Gymnastiska Centralinstitutet som exempel. En inledande artikel av Eric de Maré gav en översikt av de aktuella svenska arkitektur-tendenserna sedda mot sin sociala och historiska bakgrund. Han citerade ett uttalande av en korrespondent i Times: »Svenskarna bli mer och mer medvetna om att de bilda en ensam utpost av den västerländska demokratin.» Efter att ha redogjort för de olika stadierna i den svenska arkitekturutvecklingen från nit-tio-talet t. o. m. trettio-talet fortsatte de Maré:

»Men tiden går. Teorien blir väl prövad av praktikers obestridliga fakta. I dag håller funktis-fasen i Sverige på att dö eller, kanske rättare, att absorberas av en ny fas. Vilka äro kännetecknen på denna s. k. New Empiricism?

I allmänhet är det en reaktion mot en alltför sträng formalism. Den första hänförelsen över struktur-experiment är över, och man återvänder till vardagens common sense. Det råder en känsla av att byggnader äro till för människor snarare än för teoriens kalla logik. Ordet spontaneitet, i dag så ofta på den unge svenske arkitektens läppar, ger kanske nyckeln till



Sture Frölén: Villa i Näsby park. »De se vid första anblicken ut att vara byggda i den lokale byggmästarens villastil; de uttrycka emellertid avant-gardens nya ståndpunkt.» Arch. Review 1947.

den nya inställningen. Det svenska temperamentet är ett mellanting mellan det teutoniska och det anglo-saxiska. Tysk mekanisk perfektionism och förkärlek för abstraktioner balanseras av brittisk individualism och sinne för det jordiskt praktiska, och nu rör sig balansen, åtminstone inom arkitekturen, mot övervikt för det praktiska vardagsförnuftet. Varför, frågar man, skola vi göra fönster större än nödvändigt bara för att visa att vi kunna skapa en vägg helt av glas? Varför platta tak, när de alltid börja läcka på våren? Varför undvika traditionella material när de väl fylla sin uppgift och samtidigt ge en behaglig yt- och färg-verkan? Varför stänga ute fantasi och dekoration, som vi längta efter i våra hjärtan?

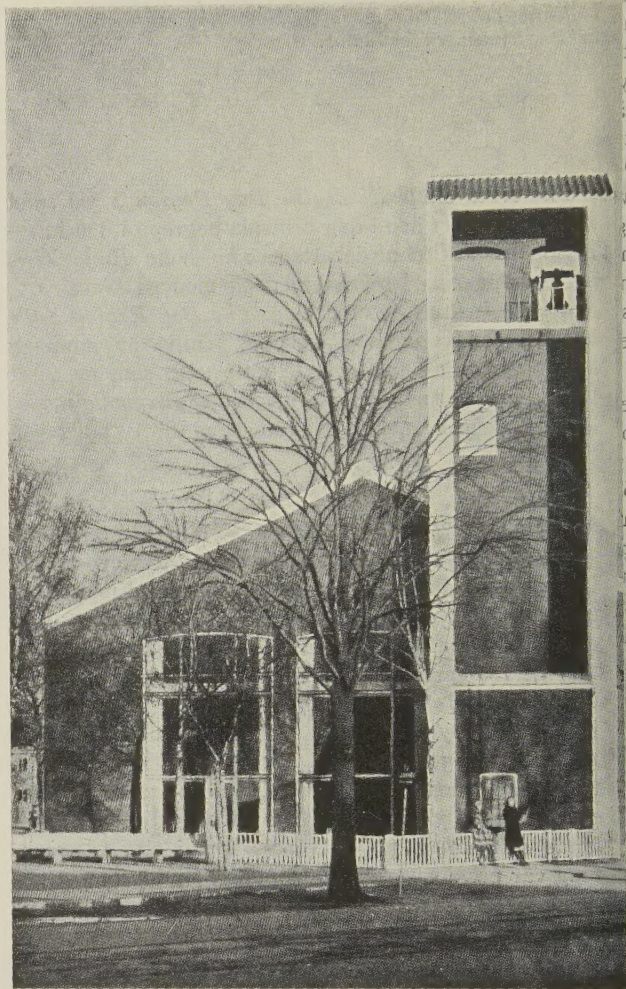
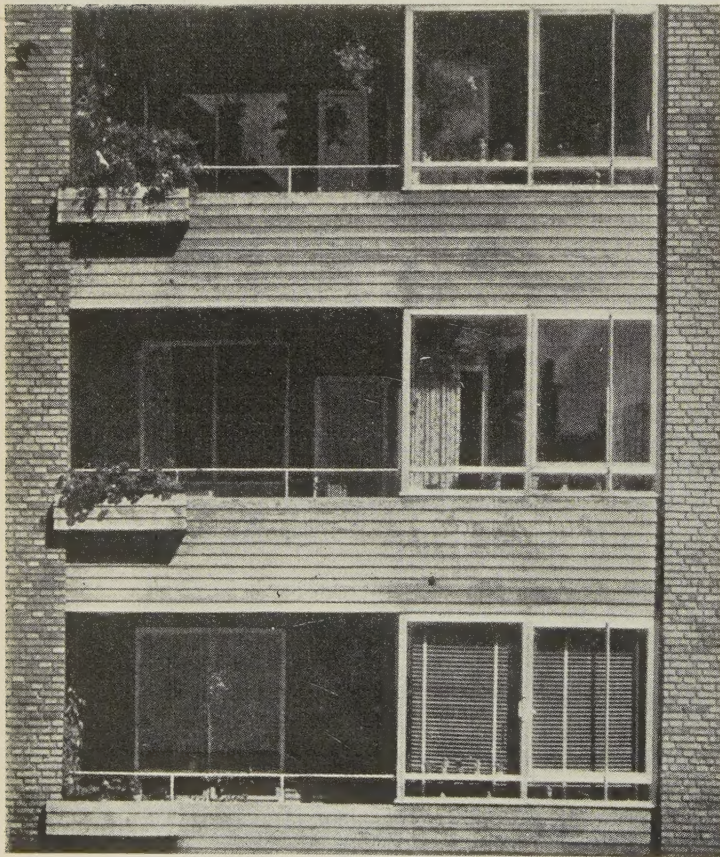
Planeringen har blivit mycket friare och betydligt mindre inställd på mönstret på papperet än på den slutgiltiga verkligheten.»

Det rör sig enligt de Maré alltså om en allmän humanisering av tidigare alltför stränga principer, men alls inte om någon principlöshet. För den breda publiken må den nya stilen te sig som ett återfall i gammal traditionalism, den moderne arkitekten säges bättre veta vad det gäller, men han får kämpa för att inte de oinitierades uppfattning skall segra.



Sven Markelius: Villa i Kevinge. »Ett grundligt studium av struktur, utrustning och detaljer». Arch. Review 1947.

Knud Hansen: Femvånings hyreshus i en förstad till Köpenhamn. Balkongräcken av betong och mellanliggande väggar av tegel. »Moderna metoder ha där de visat sig lämpliga assimilerats av det traditionella formspråket.» Arch. Review 1948.



Erik Møller: Adventskyrkan i Köpenhamn.

I juni 1948 visade Architectural Review att även danskarna hade sin New Empiricism. Som exempel framhölls Erik Möllers adventkyrka i Köpenhamn. Tidskriften skriver:

»Kyrkan i Köpenhamn avslöjar att den danske arkitekten, mer än de flesta bunden vid sina yrkestraditioner emedan han aldrig upplevde revolutionens luttning, ändå rönt djupt inflytande från den moderna rörelsen. Vad som vid första ögonkastet ter sig som en tillfällig gruppering av byggnader är i verkligheten en känslig och elegant studie i fri planlösning, originell formgivning och noggrann detaljering. Den kunde inte ha skapats någon annan stans än i Danmark, och där aldrig innan funktionalismen blivit känd.

I stort sett kan man alltså säga, att medan i Sverige traditionella byggnadsmetoder, där de utgjort logiska lösningar av ett arkitekturproblem, assimilerats av det moderna formspråket, så har i Danmark

motsatsen varit fallet — moderna metoder ha, där de visat sig lämpliga, assimilerats av det traditionella formspråket. Ehuru dessa två inställningar äro diametralt motsatta, så nå de fram till samma punkt. I många fall är den nuvarande danska arkitekturen den mer intressanta, då den genom konsekvensen i sin utveckling nått en större mognad. Men må det inte missförstås att i båda länderna denna tendens är en utveckling av den moderna rörelsen och inte bara en ny form därav. Funktionalismen har inte befast sin ställning i världen så, att dess förespråkare ha råd att haka upp sig på skiljaktigheter vid tolkningen. Det är därför viktigt att arkitekter, som bli störda av the New Empiricism i Sverige och Danmark, lära sig se denna stil i rätt perspektiv, som ett försök av små, stabila länder, som alltid betraktat nyheter ur empirisk synpunkt, att på sina skilda sätt pröva och assimilera en av vår tids viktigaste nyheter. Anklagelsen för avfällighet är inte berättigad.»

För övrigt kan nämnas att the New Empiricism av den amerikanske arkitekten George Nelson beskrivits som en naturlig, strutsliknande reaktion från arkitekternas sida vid mötet med de nya sociala och tekniska förhållandena hos en ny värld i vardande. Också yttrade professor Giedion i ett föredrag i London i augusti 1948 om den uppfattning som tar sig uttryck i the New Empiricism: »Denna pseudo-idylliska uppfattning är ett återfall i l'art décoratif från omkring 1907, då visserligen ateljéerna i Dresden och Wien hade att spela en viktig roll genom att jämna marken. Men det avgörande steget togs genom den optiska revolutionen av 1910, som inte existerar för de nya förespråkarna för 'cosiness'. Vad de vilja kalla 'New-Empiricism' är en 'New Escapeism', som är en återvändsgränd lika mycket som Stockholms stadshus eller som tjugotalets 'nyklassicism', som voro så förtju-sande men saknade inneboende kraft.»

The Bay Region Style

En artikelserie av Lewis Mumford i The New Yorker avslutades den 11 oktober 1947 med ett programmatiskt uttalande om den moderna arkitekturen. Mumford påpekade där bl. a. att Le Corbusiers ord från tjugotalet om bostaden som en maskin att bo i blivit föråldrade.

»Tonvikten i dag ligger på livet i bostaden, inte på maskinen... Siegfried Giedion, en gång ledare för de mekaniska rigoristerna, talar nu för det monumentala och det symboliska, och bland de yngre har lusten att leka med 'känslöelement' i arkitekturen — med färg- och ytbehandling, t. o. m. måleri och skulptur — blivit okuvlig...

Vi komma att få höra mera av denna utveckling under det kommande decenniet, men jag är inte orolig för denna framtidsutsikt. Det som kallades funktionalism var en ensidig tolkning av funktionen, och det var en tolkning som Louis Sullivan, som populariserade parollen 'form follows function', aldrig anslöt sig till. Rigoristerna satte en byggnads mekaniska funktioner högre än dess mänskliga funktioner; de förbisågo känslorna och intressena hos den person som skulle bo där. I stället för att betrakta ingenjörskonsten som en grund för formen behandlade de

den som ett ändamål. Detta slag av arkitektonisk ensidighet var inte begränsat till de mera torra utövarna. Det sägs att Frank Lloyd Wright en gång vände sig till en klient — låt oss kalla honom John Smith — som till Mr. Wrights inredningsdetaljer fogat några behagliga mattor och bekväma Aaltostolar, med orden: 'Ni har fullständigt förstört det här stället, och Ni har vanärat mig. Det här är inte längre ett Frank Lloyd Wright-hus. Det är ett John Smith-hus nu.'

Näväl, det var på tiden att några av våra arkitekter erinrade sig de icke-mekaniska och icke-formella elementen i arkitekturen, och att de uppmärksammade vad en byggnad säger lika väl som hur den fungerar. Ett hus bör, enligt den uruguayiske arkitekten Julio Vilamajós ord, vara lika personligt som ens kläder och passa familjelivet lika bra. Detta är inte någon ny lära i Förenta Staterna. Folk som Bernhard Maybeck och William Wilson Wurster ha alltid praktiserat den, och de sågo noga till, att deras bostäder inte liknade fabriker eller museer. Jag föreslår därför intet instämmande med de allvarliga herrar som, medvetna om denna naturliga reaktion mot en steril och abstrakt modernism, predika en återgång till sjuttonhundralets stereotypa elegans. Snarare ser jag fram mot en fortsatt spridning av den inhemska och humana form av modernism som man kunde kalla Bay Region Style, ett fritt men inte påträngande uttryck för landskapet, klimatet och livsformen vid kusten. Denna stil slog rot för omkring femtio år sedan i Berkeley, Kalifornien, i John Galen Howards och Maybecks tidiga arbeten, och vid det här laget tar man den helt enkelt för given vid denna kust; ingen där ute är dum nog att drömma om att det finns något annat riktigt sätt att bygga i vår tid. Stilen är i verkligheten en produkt av mötet mellan öster- och västerländska arkitekturtraditioner, och den är i långt högre grad en sann universell stil än nittonhundratrettioalets s. k. internationella stil, ty den tillåter regional anpassning och modifiering. Några av de bästa exemplen på denna samtidigt inhemska och universella tradition hålla på att byggas i Nya England. Den förändring som nu pågår i både Europa och Amerika betyder bara att den moderna arkitekturen passerat sin ungdomsperiod med dess Don Quijote-renhet, dess tafatta självmedvetenhet och dess påstridiga dogmatism. De goda unga arkitekterna i dag äro tillräckligt bekanta med maskinen och dess produkter för att taga dem för givna, och de äro därför mogna att koppla av och roa sig litet. Det torde vara bäst för oss alla.»

Detta uttalande gav upphov till en diskussion, vilken avhölls den 11 febr. 1948 i Museum of Modern Art och publicerades i museets bulletin nr 3/1948 under rubriken »What is happening to modern architecture?» Diskussionen inleddes av museidirektören, Alfred H. Barr Jr, vilken bl. a. erinrade om en bok från 1932 av Hitchcock och Johnson, kallad »The International Style». Med citat påvisade han huru de idéer, som nu komma fram till förmån för funktionalismens humanisering och anpassning till lokala förhållanden, redan i denna bok fått ett ganska klart uttryck. Också skulle ordet »post-funktionalism» då ha lekt på författarnas läppar.

Efter Barr talade en av de nämnda författarna, Henry-Russell Hitchcock, som påpekade att man i stort sett kunde sätta likhetstecken mellan »International Style» och »Modern Architecture». Han fann problemet till sist mynna ut i frågan om uttrycket i arkitekturen.

»Det kan sägas att vår internationella stil beträffande sin påtagligaste minsta gemensamma nämnare har lyckats bäst där den sökt uttrycka industriellt liv — fabriker, dammbyggnader, kraftverk osv. som t. ex. de i Tennessee Valley. De äro estetiskt livskraftiga.»

Näste talare var Gropius, som gjorde gällande, att redan Bauhaus-modernisterna uppmärksammade kravet på mänsklighet i arkitekturen. Han återgav Kandinskys yttrande att man inte borde säga antingen — eller utan både — och; »låt oss inte utesluta något utan innesluta allt». Gropius fortsatte:

»Vid en utställning 1923 med titeln 'Konst och teknik i en ny enhet' diskuterades i stor utsträckning problemet att förmänskliga maskinen, och funktionalismen betydde för oss ett gripande av de psykologiska problemen lika väl som av de materiella.

Ordet 'funktionalism' har tagits alltför materiellt. Detta framgår tydligt ur mina egna skrifter och ur Le Corbusiers och andras skrifter från denna period. Elementen i den nya inställningen voro uppenbara redan då, men vi kände att den nya generationen stod inför uppgiften att förfina denna inställning och att göra den mera känslig, mera smaklig för människorna, och detta är precis vad som hände.

I dag uttrycka vi oss klarare, mognare, men principerna ha inte förändrats mycket. Är maskinen att bo i verkligen 'föräldrad' om vi se dess betydelse utan att rycka parollen ur dess sammanhang?

När parollen framkastades, låg tonvikten inte så mycket på maskinen själv som på ett ökat användande av maskinen för människornas liv. Jag var så tidigt som 1910 intresserad av prefabrikation och skrev min första uppsats om det. När jag ser tillbaka tror jag inte vi sysslade för *mycket* med maskinen utan för *litet*. Vi äro ännu slavar under maskinen och dess möjligheter i affärslivet i stället för att göra den till vår lydige tjänare för ett sunt liv. I samma bok där Le Corbusier skrev om 'maskinen att bo i' står det på en framträdande sida: 'arkitekturen når utöver nyttoproblemen. Här skapar mänsklig lidelse ett drama av tröga material', — vilket inte låter som maskindyrkan — eller hur? Äro vi hjälpta med att prägla nya stilar? Tala vi inte för mycket om stilar och 'ismer'? Vad vi sökt inom arkitekturen i dag är en ny inställning, inte ännu någon ny stil.

En stil är ett successivt upprepande av ett fastställt uttryck, som en gemensam nämnare. Betoningen av 'ismerna' och den intellektuella tolkningen av nutida rörelser som stilar skymma de skapande männen bakom de nya förehavandena. Vårt liv är ännu inte utformat, därför har inte heller den moderna arkitekturen funnit sin form. Den ligger i stöpsleven. I stället bör det oavbrutna växandets ström, växlingen i uttryck i enlighet med livets växlingar, understrykas.

Beträffande rigoristerna, så äro de inte begränsade till den moderna skolan. De höra till Beaux Arts lika väl som till modernisterna, och jag skulle vilja

betona att Siegfried Giedion i alla sina skrifter kämpat våldsamt med de schweiziska rigoristerna.

Livsfunktionerna i en byggnad bli ofta hämmade av förutfattad formalism, och alltför ofta gör utformningen av en byggnad ett brådmoget intryck när den inte haft tillräckligt stöd i arkitektens kännedom om de realiteter problemet innebär eller i hans erfarenhet av hantverks- och industriprocesserna. Den är ännu ofta alltför mycket ett självändamål i stället för att vara en integrerande del av en ny samtida uppfattning om ett bättre samhällsliv, vilket är vår djupaste strävan.

I stället syssla vi med 'ismer' och stilar. Stilar borde av historikerna ges namn och beskrivning bara när det gäller gångna tider. I det närvarande sakna vi ännu det avstånd som är nödvändigt för ett riktigt objektivt bedömande, ty vi äro alla avundsjuka. Varför lämna vi inte åt framtidens historiker att utreda den moderna arkitekturens utvecklingshistoria?

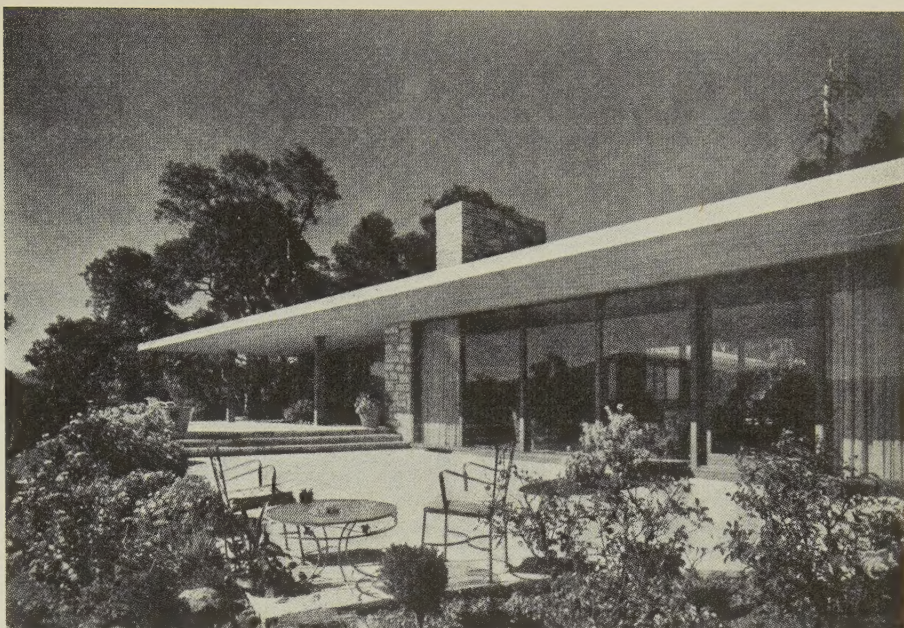
Jag blev slagen av definitionen av the Bay Region Style såsom något nytt, kännetecknat av ett uttryck för landskapet och livsformen, ty detta var nästan precis, med samma ord, det grundläggande syftet hos de ledande modernisterna i vällen för tjugofem år sedan.

Skillnaden är bara den, enligt min mening, att vi nått fram till större frihet och nu vunnit smidighet i formgivningen, men ledarna ha gjort framsteg lika väl som nykomlingarna, och principerna äro fortfarande desamma. Önska vi verkligen att en sant universell stil skall vara ett möte mellan Orient och Occident? Jag fruktar det. Vilja vi ha Kyckling à la King med Järn & Betong-sås överallt i vårt land, eller ett regionalt kök för alla? The International Style är varken internationell eller en stil. Den verkligt internationella stilen består av dessa lånade grekiska byggnader, museer och banker och ministerier över hela världen, från Leningrad till Washington, men idén med den s. k. International Style var regional till karaktären, framväxande ur omgivningens förhållanden. Jag skulle vilja påpeka att i en period, då mänsklighetens ledande andar försöka se de mänskliga problemen på jorden som en inbördes sammanhängande enhet, måste varje chauvinistisk sentimental nationell fördom beträffande arkitekturutvecklingen resultera i ett begränsande av synvidden. Tonvikten bör ligga på 'låt oss göra det tillsammans', där varje nation, varje individ ger sitt bidrag utan att ge upp det regionala uttrycket, med framhävande av arbetsgrupper snarare än individer. Jag vågar påstå att vi i dag röna mycket mer inflytande av varandra än i tidigare århundraden, genom den snabba utvecklingen av samverkan och inbördes kontakt. Detta måste vara välkommet, då det berikar oss och befordrar en gemensam nämnare av förståelse, som så väl behövs.»

Efter en del ytterligare inlägg avslutades mötet av Mumford med bl. a. dessa ord:

»Vad är the Bay Region Style? Ingenting annat än ett exempel på en form av modern arkitektur som skapades med vår egen tillväxt och som är så inhemsk att folk, när de vilja ha ett hus, inte söka efter den i någon stil. Detta är det sunda tillstånd vi borde ha i varje del av världen. För mig är den

Albert Henry Hill: Villa i Marin Country, Californien. Bay Region Style står i verkligheten en produkt av mötet mellan öster- och västerländska arkitekturtraditioner, och den är i långt högre grad en sann universell stil än nittonhundratrettioalets s. k. internationella stil, ty den tillåter regional anpassning och modifierings. Mumford i New Yorker 1947.



ett prov på internationalism, inte ett prov på lokalism och begränsade ansträngningar. Varje lokal ansträngning är, om den alls är värd något, värd att efterbildas annorstädes; och varje universell formel som är värd något måste alltid tåla en lokal tillämpning — annars saknar den sann universalitet.

Att ur detta utläsa någon form av chauvinism synes mig särdeles egendomligt. Jag erkänner att jag alls inte kan ta det på allvar...

En av de mest chockerande upplevelser jag hade för omkring tio år sedan gav mig en psykolog, som sade, sedan han sett igenom en bok om modern arkitektur: 'Detta är mycket intressant arkitektur. Den är fullkomligt utåtvänd. Jag kan tänka mig att många av mina patienter skulle vara lyckliga i dessa hem. Men vad skall Ni göra åt den människa som har ett inre liv, som vill avstånga sig från världen? Förstå inte arkitekterna att detta också är ett tillbehör till den mänskliga personligheten?'

Jag tror att en av de saker som i sinom tid måste komma är en sådan smidighet vid angräpnandet av varje särskild byggnads problem, att båda sidorna av den mänskliga naturen — den inåtvända och den utåtvända — tillfullo skola erkännas. Men jag är inte här för att hålla predikan över den moderna arkitekturs framtid. Jag är för det första inte kompetent till det. Den moderna arkitekturens öde vilar i händerna på de levande, som skola skapa den, och på samhället som de äro en del av. Detta samhälle undergår nu en djupgående omdaningsprocess. Det kan antingen begå självmord i en ofattbart stor skala, eller utbilda fundamenten till en ny civilisation. Om vi fortsätta att utbilda fundamenten till en ny civilisation, då må den moderna stilens första försök ses som antydningar om den större humanism och universalism som kan uppnås.»

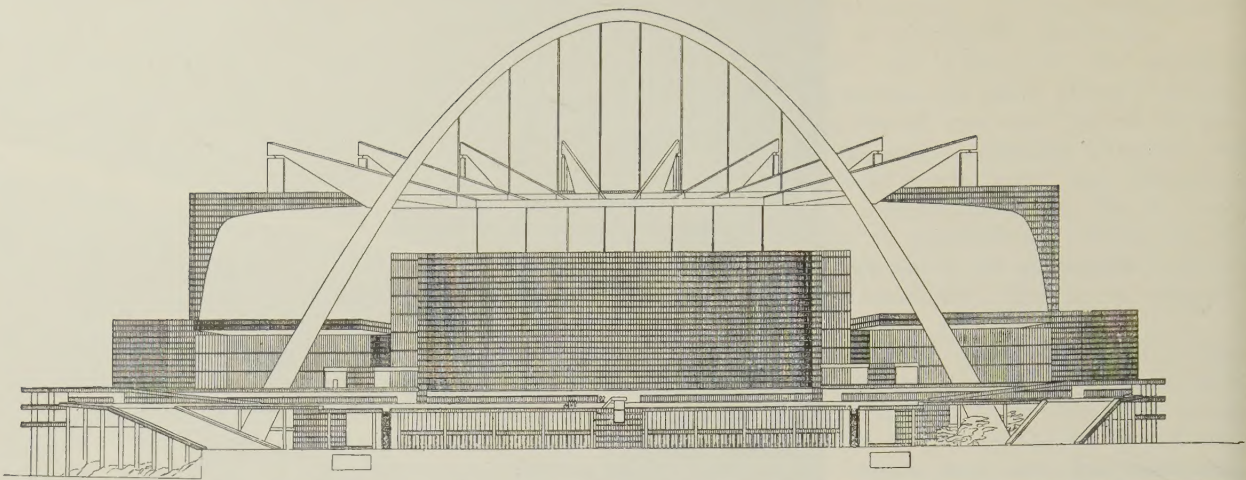
Architectural Review visade i oktober 1948 ett par villor i the Bay Region Style och skrev bl. a.:

»Vilka äro the Bay Region Styles kännetecken, fränsett 'redwood'? Mumford beskrev den som en produkt av mötet mellan öster- och västerländska

arkitekturtraditioner, och i vissa av skolans tidigare verk, såsom Maybecks First Church of Christ Scientist, Berkeley (1910), eller Greene and Greenes hus för David R. Gamble (1909) har mötet mellan — säg — japanska och schweiziska traditioner åstadkommit på ett ganska påtagligt och (som en och annan kunde tycka) ytligt sätt. Men Maybecks bästa interiörer, som t. ex. de i Randolph School, Berkeley (1911), eller Chick House, Berkeley, ha en enkelhet och förfining som är österländsk i bästa mening. Beträffande västerlandets verkliga bidrag, så rörde det sig — som man kunde vänta — om planen, och det kan i sista hand härledas från Nya Världens spanska nybyggare. Enligt Miss Jean Murray Bangs, författare till en ny bok om Greene and Greene, var det centrala verket, när det gäller utbildningen av den kaliforniska planen, ett litet hus ritat av nämnda arkitekter år 1903. Historien återges bäst med Miss Bangs egna ord, som de citeras i Architectural Record för maj 1948:

'Mr. Bandini, son till Don Juan Bandini, som omnämnas i Danas bok 'Två år för om masten', kom in på kontoret och sade sig vilja ha ett 'kaliforniskt hus'. Den plan han tänkte sig var densamma som spanjorerna använt överallt i Nya Världen. Den bestod av en enkel rumsfil utefter tre sidor av en öppen gård. Rummen bilda genomgångar till varandra, som järnvägs kupéer, och kunna även nås från en täckt öppen gång längs insidan av gården — pation. Bandinis hus byggdes efter denna plan, av de enklaste tänkbara material, redwood-bräder och lera och sten från den närbelägna floden Arroyo Secos bädd.'

Detta är the Bay Region Styles antecedentia och ursprung. Men den moderna arkitekturen i denna stil har dessutom en strömlinjekaraktär, som väsentligen är ett modernt bidrag — fast det på sätt och vis förespades av Charles Greene för trettio år sedan, då han skrev att det 'mellan automobilraseriet och villaflugan tycks finnas en psykisk frändskap'. I t. ex. Dettner House kommer denna strömlinjekaraktär mycket klart fram i taklinjens och taksprångets långa



Le Corbusier: Palais des Soviets à Moscou, 1931. »Monumentalitet består i människornas eviga behov att skapa symboler som avslöja deras inre liv, deras handlingar och deras sociala uppfattning». Giedion i Arch. Review 1948.

påfallande horisontaler, men det kännetecknar också planen, där inne följer på ute och rum följer på rum med minsta möjliga luftmotstånd (så att säga), liksom det även visar sig i en långt driven noggrannhet i yt- och detaljbehandlingen.

Alltnog, the Bay Region Style är inte, som the New Empiricism, arkitekturen i ett land som känner sig ha gått igenom den moderna stilen, utan den är snarare en parallell till den moderna stilen, lokal till sitt ursprung men allt mindre lokal till sina verkningar. Och vad ens personliga reaktion än må vara mot den tendens vars amerikanska symptom är spridningen av the Bay Region Style (liksom the New Empiricisms framväxt är det svenska symptomet), så får dess betydelse inte underskattas.»

Monumentalitet

I detta nummer av Byggmästaren återges professor Siegfried Giedions föredrag i Svenska Arkitektföreningen, vilket anslöt till den tidigare diskussion om monumentalitet, där Giedion själv varit den främste pådrivaren. Den stora sammanfattningen i denna fråga presenterades i september 1948 av Architectural Review, som på en rundfråga till en del framstående personer fått utförliga svar på vad de ansågo om monumentalitetens väsen och önskvärdhet. Giedions eget svar byggde på hans föredrag härom från 1946. Det rör sig som man ser om samma ting som det i Arkitektföreningen hållna föredraget. Översättningarna ha gjorts efter olika original. Han hävdade att nutidens arkitekter ställts inför tre problem att lösa etappvis. Första steget bestod i att klara den enkla cellen, den billiga bostaden, andra steget i att ordna grupper av celler i en större helhet, dvs. att stadsplanera. »Tredje steget ligger framför oss. I betraktande av vad som hänt under förra seklet är det inte bara det farligaste utan också det svåraste steget. Det innebär återerövringen av det monumentala uttrycket. Folk vill att deras byggnader skola representera deras sociala, ceremoniella och kommunala liv. De söka uttrycket för sin strävan efter glädje, efter överflöd och spänning. Monumentalitet består i människornas eviga behov att skapa

symboler som avslöja deras inre liv, deras handlingar och deras sociala uppfattning. Varje period har impulsen att skapa symboler i form av monument som, enligt den latinska satsen, äro 'något som påminner', något att överlämnas till kommande generationer. Detta behov av monumentalitet kan i längden inte undertryckas. Det söker att finna utlopp till varje pris.»

Giedion underströk sedan vad den moderna konsten inklusive arkitekturen har att bjuda när det gäller skapande av tidsenliga monument, symboler för vår tids förhållanden och strävanden. Det stora problemet i dag vore att konstnärerna sakna kontakt med folket. Han såg som vår kanske väsentligaste uppgift att lära de maktavande förståelse för den nya konsten i dess olika former så att den kunde spridas bland folket och ge det vad det längtade efter. I nya samhällscentra borde man enligt Giedion finna de konstnärliga uttrycken för och impulserna till en ny samhällsanda. Där skulle människornas fantasi och känsloliv odlas och berikas i kontakt och samverkan med tidens skapande krafter. Där skulle man uppnå vår tids monumentalitet.

Gregor Paulsson vände sig i sitt svar till Architectural Review mot denna uppfattning av monumentalitetens väsen, som enligt honom innebure något helt annat.

»Ordet är ej liktydigt med 'uttryck för känslor' eller några allmänna estetiska egenskaper. Det är en bestämd inneboende egenskap med en speciell social funktion och bör användas endast i samband med byggnader av en särskild karaktär, t. ex.: 'I det gamla Grekland användes monumentalitet sällan och då endast för att tjäna gudarna och, till en viss grad, samhällets liv.' Europa har sedan Napoleons tid varit ur stånd att uttrycka denna monumentala egenskap i sin arkitektur; det har bara lyckats bli pseudo-monumentalt.

Denna bild av problemet innehåller en dualistisk uppfattning av arkitekturen, emedan den postulerar två sorters byggnadsuppgifter: den rent funktionella och den monumentala. För ögonblicket framkastar jag frågan utan att söka ge ett svar. Problemet är: Leder

inte kravet på monumentalitet såsom en inneboende estetisk egenskap i sig självt till någon form av arkitektonisk idealism? Antagandet att vissa byggnader böra ha ett uttryck för monumentalitet kan vara riktigt eller oriktigt. Om det är riktigt, vad betyder då monumentalitet?»

Paulsson kommer så fram till den allmänna uppfattningen av monumentalitet som något varmed de maktbävande söka imponera på folket för att bringa det till vördnad och underdånighet.

»Det monumentala är antidemokratiskt. Sann monumentalitet kan endast växa fram ur diktatur, ty den ger ett fullödigt uttryck åt dess känslokomples. Strävan efter monumentalitet har förlorat sin sociologiska grundval i ett demokratiskt samhälle.»

Hur vi än söka definiera »monumentalitet», förblir begreppet enligt Paulsson ett olyckligt uttryck för våra strävanden. Dualismen mellan två sorters byggnadssuppgifter kvarstår, och den är oförenlig med allt vad den moderna arkitekten har kämpat för. Problemet måste därför formuleras alldeles annorlunda.

»Den moderne arkitekten har hittills varit funktionell, särskilt i ordets tekniska betydelse. En byggnad har att tillfredsställa vissa krav, en våning har att fylla vissa funktioner i en familjs dagliga liv etc. Ett integrerande av dessa funktioner leder till ett medvetande om nödvändigheten av nya rumsenheter. Samordnandet av dessa enheter leder till nya byggnadsformer. I den jämna ekvation man hittills åstadkommit har något fattats. Arkitekturen har syftat till att tillfredsställa mänskligt liv, men detta liv har getts alltför få dimensioner. Människan som en psykologisk, framförallt som en socio-psykologisk del av samhället har blivit bortglömd. Arkitekten måste därför utvidga ekvationen och ta med i räkningen den socio-psykologiska variabeln. Detta är krisens problem i ett nötskal. Men från dess framställande till dess slutgiltiga lösning är ett långt steg. Framförallt får arkitekten inte göra det sociologiska misstaget att tro att det kan lösas enbart med samhällscentra... Det är karaktären hos det naturliga område där en människa tillbringar sitt dagliga liv, som bestämmer hennes levnadssätt, och hennes värdeskala hänger samman med hennes fysiska omgivning. Nästa steg för den moderne arkitekten är något mycket viktigare än att söka uttryck för en stark emotionell påverkan, det må kallas monumentalitet eller ej. Det gäller att finna hemligheten hos det naturliga området, regionens växtlighetsbetingelser, och att skapa en miljö med motståndskraft mot skadliga sociala inflytanden. Endast arkitekten har möjlighet att ta det avgörande steget för att uppnå detta.»

De övriga av Architectural Review tillfrågade personerna gävo, såvitt jag kan bedöma, i huvudsak endast variationer på samma temata, och detta gäller även den efter Giedions föredrag i Svenska Arkitektförbundet följande diskussionen. Architectural Review drog för sin del dessa slutsatser:

»Betraktelser över ett dylikt ämne kunna för närvarande bara vara av interimsnatur, och många vi-

dare frågor bli skönjbara genom detta symposium. I längden kunna arkitekterna ge ett tillfredsställande svar endast genom sina verk, men följande lista över de frågor, som se ut att ge sig som ett resultat av denna preliminära sondering av terrängen, kan kanske åtminstone hjälpa dem att enas om idéerna och att bestämma vilka teorier som snarast behöva prövas genom praktiska experiment.

1. Hur vill Ni definiera 'monumentalitet' i arkitekturen?

a) Är den identisk med arkitektur som starkt påverkar våra känslor?

b) Eller vill Ni framhålla andra egenskaper?

2. Finnes egenskapen monumentalitet i vissa byggnader från 1900-talet?

a) Är den begränsad till byggnader i traditionella formspråk?

b) Finnes den i byggnader i det moderna formspråket?

c) Finnes den kanske utan att vi märka den, dvs. skola kanske framtida generationer se monumentalitet i sådana av våra byggnader som för oss tyckas sakna denna egenskap?

3. Är egenskapen monumentalitet *möjlig* i 1900-talets byggnader?

a) Om den är omöjlig, beror detta på samhällets nuvarande form, dvs. beror möjligheten av monumental arkitektur på tidens sociala struktur? Eller kanske på om tiden har en enhetlig målsättning?

b) Är den omöjlig därför att det moderna formspråket är liktydigt med funktionalism, och funktionalism utesluter monumentalitet?

c) Är den omöjlig därför att de nya materialen (järn, betong, glas, plastic osv.) och de nya byggnadsmetoderna utesluta monumentalitet?

4. Är egenskapen monumentalitet *önskvärd* i 1900-talets byggnader?

a) Om så är, böra alla hustyper äga denna egenskap, eller kanske bara vissa typer, och i så fall vilka?

b) Bör den utvecklas medvetet, om det är nödvändigt? Eller måste den växa naturligt?

c) Är den önskvärd oberoende av de nådda resultatens estetiska värde, dvs. gör monumentalitetens sociala värde estetiska brister försvarliga?

5. Är monumentalitet i vissa byggnader *nödvändig* därför att en tid inte kan anses sund om den saknar förmågan till monumentalt uttryck?

6. Är det möjligt att monumentalitet i det tjugonde århundradet icke finner uttryck i den enskilda byggnaden utan i stället i

a) den nya staden i sin helhet, det återuppbyggda stadsområdet osv., eller den landskapsbehandling i stor skala som kännetecknar detta århundrade, eller

b) måleri, skulptur och, kanske också, de icke-visuella konsterna?

7. Ser Ni tecken på att monumentalt uttryck gradvis håller på att vinnas av arkitektur i det moderna formspråket?»

Eric Westerberg

SIEGFRIED GIEDION OCH TIDS-RUMMET

En presentation i referat och bilder

DK 72: 01 Giedion

Biografi:

Född 1894 i Schweiz.

Utbildning i Schweiz, Tyskland och Italien.

Disputation för Heinrich Wölfflin i München.

Samarbete med Gropius i Weimar.

Professor i konsthistoria vid Zürichs universitet.

Sekreterare i CIAM.

Charles Eliot Norton-stipendiat som föreläsare vid Harvard University, Cambridge, Mass., USA 1938.

Bibliografi:

SPÄTBAROCKER UND ROMANTISCHER KLASSICISMUS.

(München 1922. Finns i Uppsala Universitets bibliotek.)

En avhandling i Wölfflins anda: genom att jämföra två perioders behandling och uppfattning av bestämda delar i konstverken får man ett förfinat instrument för tidsbestämning.

Författaren ser klassicismen som en täckfärg, under vilken i 1800-talets början barocktraditionerna dör och den moderna, realistiska arkitekturen föds under Sempers paroll: »Konsten känner bara en herre — behovet!» Den jämförande analysen sättes in från tre håll — väggen, rummet och rumsgupperingen — och visar hur två diametralt motsatta arkitekturuppfattningar under ett femtiotal år ryms under denna klassicistiska förklädnad. I ytter- och innerväggars vertikal- eller horisontaldelning, i rummets öppenhet eller avstängdhet och i dess framställning i bildkonsten, i trapphusets behandling, i rumsgupperingen efter axlar eller funktioner avläser man inte bara styrkan i växten av en ny arkitekturstil utan också en nyvärdering av individen och samhället.

BAUEN IN FRANKREICH. EISEN. EISENBETON.

Typografi och utstyrsel L. Moholy-Nagy. (Berlin 1928. Uppsala Universitets bibliotek.)

I denna radikala skrift, som f. ö. är ett utsökt exempel på Bauhauskretsens bokkonst, formulerar Giedion det program efter vilket han senare konsekvent arbetat (monumentalitetsepisoden ev. undantagen). Ur inledningen:

»Även historikern står i tiden, inte över den.»

»Det är historikerns uppgift att genast upptäcka groddarna och att — förbi alla irrvägar — påvisa utvecklingens kontinuitet. Tyvärr använde historikern den överblick, som hans sysselsättning gav honom, att förkunna det förgångnas eviga berättigande för att därmed slå ihjäl framtiden. Eller åtminstone för att hämma utvecklingen. Historikerns uppgift synes oss i dag vara den motsatta: att ur det förgångnas ofantliga komplex skilja de element, som kunna tjäna som utgångspunkter för framtiden.»

De nya konstruktionssystemen ställer arkitekten i nytt läge i förhållande till konstruktören och fordrar nya utbildningslinjer. Skelettsystem i järn eller armerad betong löser upp arkitekturen och ger oss en ny rumsbild:

»I Eiffeltornets luftomspolade trappor eller ännu bättre i en hamntravers' stålben stöter man på den estetiska grundupplevelsen i modern arkitektur: genom det klena järnnät, som står spänt i luftrummet, silas tingen, skepp, hav, hus, master, landskap, hamn. Förlora sin begränsade gestalt: kretsas kring varandra, blandas.»

»Endast filmen kan göra den nya arkitekturen fattbar.»

»Denna generations uppgift är: att i BOSTADSFORMER omsätta det som 1800-talet endast förmodade uttrycka i abstrakta och väsentligen likartade konstruktioner. Envar vet, att vi bara äro vid början till detta och till omläggningen från hantverkligt till industriellt byggeri.»

WALTER GROPIUS.

Collection »Les Artistes Nouveaux». (Paris 1931.)

En snabbskiss över Gropius' insatser som arkitekt och industriell formgivare, samt hans förankring i tysk-österrikisk sekelskiftesarkitektur.

SPACE, TIME AND ARCHITECTURE.

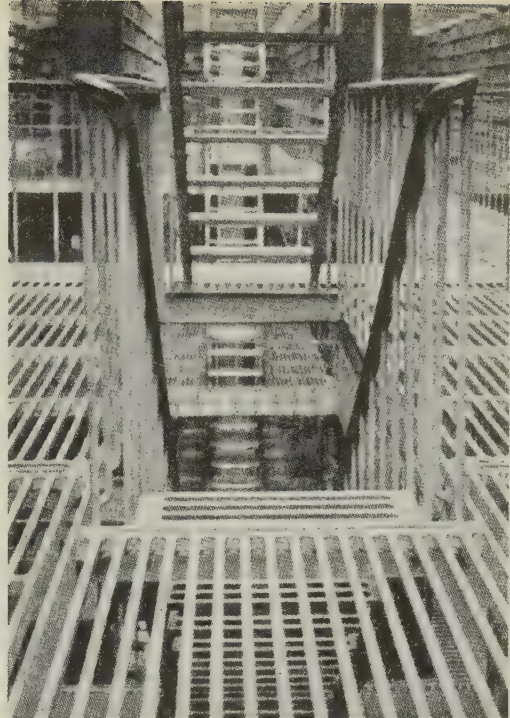
Typografi och skyddsomslag Herbert Bayer. (Cambridge, Mass., USA 1941. Uppsala Universitets, KTH:s och CTH:s bibliotek.)

Denna bok, som utgöres av de föreläsningar vid Harvard G. gav som Charles Eliot Norton-stipendiat, är en vidareutveckling av den tidigare Bauen in Frankreich. Synen på historikerns uppgift, på den moderna arkitekturens grundupplevelse och dess upp-



St. Louis River Front, 1877.

Vårt tekniska arv.
Bilder ur Space, Time and Architecture.



Henri Labrouste, Bibliothèque Nationale, Paris 1858—68.



Victor Horta, Maison du Peuple, Brüssel 1897.

Berlage, Börsen, Amsterdam 1898—1903.

Louis Sullivan, Carson, Pirie, Scott'and Co, Departement Store, Chicago 1899—1904.



gift är densamma, men materialet griper längre tillbaka i tiden och över hela västerlandet.

Vårt arkitektoniska arv leder han tillbaka till barocken och dess nya rumsuppfattning, manifesterad t. ex. i Masaccios trefaldighetsfresk i Florens och driven till sin spets i Borrominis, Guarinis och Balthasar Neumanns kyrkor, eller i Le Vau's, Berninis och John Woods uterum. Och det senaste ledet är alltså Theo van Doesburgs rumslära och Le Corbusiers dynamiska stadsplaner.

Den nya arkitekturen är dock inte bara ett kulturarv utan framvuxen ur de möjligheter den industriella produktionen gav. De tidiga, arkitektoniskt omedvetna experimenten med gjutjärn och stål i bro- och husbyggnader spåras upp: i djärva engelska brospann, i James Bogardus' affärs- och fabrikskus i USA, i glas- och gjutjärnsfasaderna vid St. Louis River Front (som räddats till livet i samband med tävlingen om Jefferson Memorial-monumentet) och i Graves Otis' första störsäkra hissar.

Ur den kontrast, som småningom uppstår mellan arkitekt och konstruktör, växer den nya, om sina medels möjligheter medvetna arkitekturen fram: Labroustes bibliotek, Paris' saluhallar och varuhus, men framförallt, den långa raden oförvägna utställningsbyggnader från Crystal Palace 1851 till Eiffeltornet och Galerie des Machines 1889.

Men stilimitation och förfälskningar härskar fortfarande inom vardagsarkitekturen och med de nya möjligheterna förenas en moralisk nitälskan för en funktionell byggnadskonst: Henry van de Velde, Victor Horta, Berlage och Wienskolan samt de första betongarkitekterna Hennebique, de Baudot, Maillart, Perret och Garnier.

Genom Berlages Europa-presentation av F. L. Wrights verk kom även den amerikanska traditionen att bilda grund till den internationella moderna arkitekturen. Därför ägnas Amerika ett särskilt kapitel, genom sitt nyhetsvärde kanske bokens intressantaste.

Den snabba kolonisationen av Amerikas kontinent kunde ske mycket tack vare ett nytt trähussystem: stolpkonstruktionen, »the balloon frame». Den lediga hållning denna konstruktion ger planbildningen, kombinerad med den logiska stringens, som i Sullivans affärshus i sin tur är arv från William le Baron Jenney och Richardson, är två kvaliteter som i Wrights verk utvecklats till full styrka och charm.

Den nya arkitekturen, som förberetts under större delen av 1800-talet, förlössades nu, under 1900-talets första två decennier, genom den icke-statiska rumsuppfattning som tog uttryck i kubism (purism, konstruktivism, neoplasticism, futurism) och i »det tillfälliga sammanträffandet» med Einsteins noggranna definition av simultaneitet i »Elektrodynamik bewegter Körper». Liksom kubismen bör den moderna arkitekturen, här företrädd av Maillart, Gropius och Le Corbusier, uppfattas som spel i detta rum-tidsfluidum (jfr Bauen in Frankreich: »Endast filmen kan göra den nya arkitekturen fattbar»).

Slutligen följer vi stadsplaneringens utveckling: från Percier och Fontaines Rue de Rivoli och Londons nät av »squares», över Haussmanns försök att samtidigt sanera, föra trafik och skapa militärstrategiskt säkra centra i Paris, över den »männsliga»

stadsplaneringen med Sitte och Howard och Tony Garniers »Cité Industrielle», fram till den av Berlage och de Klerk igångsatta planeringen av en växande stad, Amsterdam.

Snabbtrafikens kommunikationsnät tillsammans med det mänskligt rationella planeringsförfarande Amsterdamplanen representerar föder den »rum-tidsliga» stadsplanen: autostradan, parken, skyskrapan.

MECHANIZATION TAKES COMMAND.

Layoutmedhjälpare Herbert Bayer och Elisabeth Wolff. (New York 1948.)

Denna bok saknar framför allt den klarhet, som var den positiva behållningen av den idémässiga historieanalysen i Space, time... Författaren vill lägga fram den »anonyma historien» under vilken våra mekaniska vardagsartiklar fått sin nuvarande form.

Mekaniseringens källa är studiet av rörelsen i tiden och rummet. Den franske fysiologen E. J. Marey var den förste som vetenskapligt undersökte den organiska rörelsen i grafisk form: från den enkla muskelreaktionen för elektrisk retning till det komplicerade rörelseschemat hos en fågel i flykt. Rörelserepresentationen, som blivit ett hjälpmedel för arbetsstudier, har fullkomnats genom stroboskopet och Frank B. Gilbreths »Kronocyklograf», som inte bara registrerar den totala rörelsens förlopp utan också mäter den tid varje moment tar i anspråk.

Ur analysen av den organiska rörelsen (vilken analys också är ett av den moderna »tid-rumsliga» bildkonstens intressen) syntetiseras det mekaniska arbetet (som dock måste drivas längre än ett rent efterapande av de organiska rörelserna).

Exakt kännedom om rörelsens delar och helhet är bakgrunden till det dyrkfria låsets fulländning, men också den nödvändiga förutsättningen för projekterandet av linjeproduktion, tempoarbete vid löpande band.

Det mekaniska arbetets kris uppstår vid mötet med det organiska: hur skall det ersätta den flinka handen, som slaktar och flår boskapen, hur skall det ersätta den skyddande vingen, under vilken hönan värmer sina kycklingar, hur skall det ersätta bondens slaga, som slår tills varje ax är tröskat? Genom många anonyma, var för sig små insatser får mekaniseringen till slut makt även över dessa problem.

Bokens två senare tredjedelar behandlar mekaniseringens möte med människans omgivning, med hushållet och med hygien, vilket tyvärr innebär en föga originell kronologisk genomgång av möbels, köks- och städredskapens samt badrummets utveckling »från äldsta tider till våra dagar», ackompanjerad av en överväldigande samling bilder av historiska kuriositeter.

ÖVRIGT.

Uppsatsen om »Behovet av en ny monumentalitet» första gången publicerad i Paul Zucker: New Architecture and City Planning (New York 1944).

Uppsatser om Le Corbusier i »Œuvre complete» 1929—34 samt i Papadakis L. C.-bok (NY 48).

Uppsatser, föredrag och enkätsvar i alla ledande arkitekturtidskrifter, i synnerhet Das Werk.

Lennart Holm



G. Hamilton: Innocence, 1766.



A. Scheffer: Faust und Margarethe 1846.



G. Vigeland: Trädgrupp 1907—16

Den härskande smaken, massornas, de rikas och de fattigas smak, har sedan 150 år fördärvats av surrogat. »The common men» såväl som de, vilka styra folket äro vanligen efterblivna beträffande sin emotionella utrustning. Ett tragiskt bevis på den försämrade härskande smakens sega liv är t. ex. Vigelands Frogneranläggning, Oslo, som byggts upp med stora allmänna medel.

OM BEHOVET AV EN NY MONUMENTALITET

Av professor Siegfried Giedion

Den samtida arkitekturen hade och har en svår väg framför sig. Detta är lätt förklarligt om man betraktar den situation ur vilken den uppstod.

Där stodo byggnaderna av evig kraft, Akropolis, de gotiska katedralernas känsliga konstruktioner, renässanskyrkornas geometriska fantasi och de öppna platserna i det sena 1700-talets insiktsfulla stadsbyggnad.

Men de kunde inte hjälpa. De voro döda för tillfället. De voro inestängda i en iskall atmosfär, som företrädarna för den rådande smakriktningen hade omgivit sig med. Ty arkitekterna från denna tid missbrukade de eviga namnen och plundrade historien för att kompensera bristen på egen känslokraft.

De stora monumentala traditionerna funnos tillgängliga. I stora folioband hade 1800-talet ställt historiens formförråd till förfogande som aldrig tidigare, från Partenon och Alhambra till templet i Borobudur, till Zingarats spiraltorn och Babelstornet. Men de skymdes bort och t. o. m. förgiftades för envar som vidrörde dem. Bakom varje stor byggnad från det förflutna grinade samtidigt ansiktet av dess missbrukare.

Så uppstod pseudomonumentaltetens period. Största delen av 1800-talet hör till denna tid. Det förflutnas förebilder förvandlades inte — som under renässansen — av en kraftig, artistisk vision, de begagnades utan urskiljning, ingen hierarki bestämde deras användning. Kupolen hade inte, som under renässansen, en exklusiv, nästan sakral ställning, den uppträdde överallt: på offentliga och privata bygg-

nader, på banker och villor. Med detta följde en nedvärdering av symbolerna på alla områden, som hade något samband med det emotionella.

Förlora formerna sitt inre värde så sjunka de till klichéer utan emotionell betydelse. Men klichéer kunna inte användas av skapande konstnärer. Till detta behövs det professionella eklektiker. Dessa voro, sin natur trogen, det rådande modets lydiga tjänare. Å ena sidan gingo de de lägre instinkterna till mötes, och å andra sidan underminerade de, tillbakaverkande, publikens — the common man's — känslösvärld.

Perioder, som äro dyra för vårt minne, och vilkas struktur och verk erhöilo betydelse långt över sin temporära existens, ha alltid vetat, att monumentaliteten genom sin ingjutna karaktär endast sällan får användas, och då blott för de högsta ändamål.

I Grekland tjänade monumentaliteten endast gudarna och i viss mån samhällets liv. Grekernas mästerliga disciplin på detta område är en av orsakerna till deras varaktiga inflytande.

Om den samtida arkitekturens väg

Enklare former kunde vid början av detta århundrade inte rubba arkitekturen ur rutinen. Den måste börja om från början, liksom måleriet och skulpturen. Den måste på nytt erövra det mest självklara, som om ingenting hade blivit gjort tidigare. För tillfället var det förflutna dött och måste förbli dött. Det förekommer i det mänskliga livet, liksom i konsten, vissa kriser, i vilka det är rådligt att leva i avskildhet för att komma till klarhet om sina egna



G. Seurat: La baignade Asnières. 1884.

Den 25-årige Georges Seurats första stora målning, som refuserades av salongen och som målades under den härskande smakens värsta period.



En detalj av Seurat: Det enkla motivet har här formats till monumental styrka.

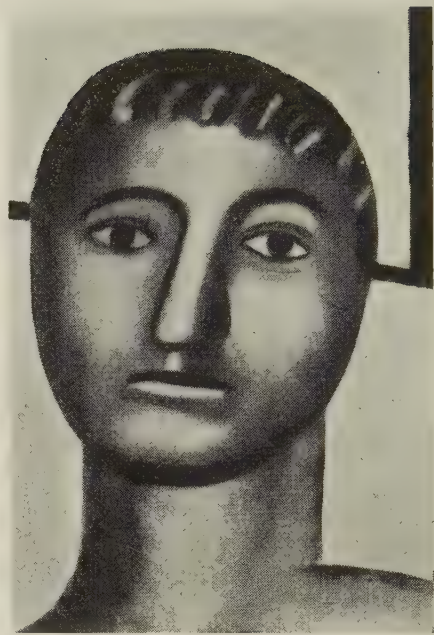
känslor och tankar. Omkring 1910 var detta situationen för alla konstarter.

Omaskerade uttryck för sin egen tid funno arkitekterna långt borta från monumentala byggnader. De funno den i torghallarna, i fabrikerna, i de djärva välvningsproblemen från utställningsbyggnaderna fram till 1889, och i broarnas eller Eiffeltornets jämvikts-spel.

De saknade utan tvivel glansen från tidigare perioder, vilka hade mättats genom hantverk och lång tradition. De voro nakna och oslipade, men de voro sanna. Ingenting kunde så självklart tjäna som utgångspunkt för ett nytt språk, vårt eget språk, som de, som hade låtit krafternas liv och spel uppstå.

Den samtida arkitekturens tre trappsteg

Den enskilda cellen: Det är typiskt att, åtminstone i Europa, den första eftertanken uppstod på fabriksbyggandets område. Men arkitektur är inte enbart förenad med konstruktion eller produktion. Arkitektur måste åstadkomma den adekvata ramen för människornas intima omgivning. Här och där uppstå enskilda hus. Först i Amerika och sedan under F. L. Wrights inflytande även i Europa. Samtidigt vaknade det sociala samvetet och med det kravet på att också betrakta arbetarbostaden som ett konstnärligt problem. Ingenstans träder detta starkare i dagen än i Holland. Minimibostaden, som tidigare inte exi-



Fernand Léger: La femme au miroir. 1929.

Formens enkelhet, som är förutsättningen för symboliskt uttryck, har återerövrats i vår tid.

sterat för arkitektens talang och uppmärksamhet, blev under 20- och 30-talen plötsligt till ett byggnadsproblem. Det tycktes meningslöst att gå vidare innan man funnit en lösning för den minsta enheten.

Impulsen till lösningen av dessa problem låg givetvis i den sociala riktningen. Men om vi se tillbaka förstå vi, att för en arkitektur, som måste börja om från början, fanns här en viktig utgångspunkt. Det gällde den noggranna organisationen av den mänskliga cellen, ur minsta möjliga rum och med största möjliga sparsamhet med medlen.

Samtidigt uppstodo hus för de högre klasserna, i vilka för första gången en ny rumsuppfattning framträdde. Men bostaden för ett existensminimum lärde å andra sidan arkitekten exakthet i planeringen.

Det andra steget: Varken från mänsklig eller arkitektonisk synpunkt äro villor och hyreshus isolerade enheter. De äro inordnade i större enheter. En arkitekt, som inte är intresserad av allt från vattenkranar till regionplanering, har kanske inte förstått meningen med dagens arkitektur. Från den enskilda cellen till grannskapsenheten, till staden, till organisationen av hela området leder ett rakt spår. Således kan det sägas, att på det andra steget den moderna arkitekturen mer och mer klargör sitt förhållande till planeringen, till organisationen i stort. Denna period omfattar hittills de senaste två decennierna.

Det tredje steget ligger framför oss. Efter all

Den härskande smakens sega liv i möbler. Symbolernas nedvärdering.



Percier och Fontaine: Länstol med svanvas, omkr. 1800.

Denna teatraliska pjäs är inte en tron utan en länstol ritad åt en förmögen beställare.



Max Ernst: Ur »Le Lion de Belfort».

Flera av Max Ernsts bildromaner blottar de falska fasaderna och de spöklika sidorna av 1800-talets känsla. Collaget var ett lämpligt medel: fragment av 1800-talsreproduktioner, sammanklistrade till överkliga drömmar, väcka nya begreppskretsar.

splittring under de gångna århundradena är det det svåraste steget. Varför? Emedan samhällslivets, samlivets, element ha blivit ytterligt förstörda.

Var samlas massorna? Vid passivt åskådande av idrottsrekord, vid fotbollsmatcher, vid kapplöpningar. Passivt är slagordet för deras beteende. Var finns ansatsen till community lives, där var och en göres verksam inom sin beskärda ram? Man behöver bara lägga planerna för civic and community centres från Nordeuropa till Sydamerika bredvid varandra, för att märka den samhälleliga osäkerhet, som råder i vår tid. Vad består då ett sådant centre av? Vilka byggnader äro nödvändiga för det? Var ha sådana centres automatiskt bildats på grund av ett inre tryck? Frågor utan svar.

Man kan nästan fråga, om det inte överhuvudtaget är konstlat att så att säga förutse dylikt nu för tiden, då nästan ingenting i livet har sin bestämda form. Vi skola strax komma tillbaka till frågan, om inte redan nya groddar bebåda ett kommande samliv.

För tillfället skola vi blott utgå från byggnader, vilkas existens är obestriddig. Där stå kyrkorna, teatern, idrottspalatsen, rådhusen etc., alla byggnader för vilka deras uppdragsgivare fordra mer än rena funktionella lösningar. Folket vill ha uttryck för sitt begär efter lyx, efter glädje, efter inre stegring. Byggnader ligger mycket närmare folkets herrar än man vanligen tror. Detta går t. o. m. igen i folkvisan.

Hur står det i den gamla visan »auprès de ma blonde»:

Je donnerais Versailles, Paris et Saint Denis,
Les tours de Notre Dame, le clocher de mon pays...

Alltså näst efter den älskade kommer kungens palats, katedralen och den egna byns klocktorn i typisk ordningsföljd.

Under varje regim kommer begäret efter monumentalitet att tillfredsställas. Den stora frågan, som alltid dyker upp på nytt, lyder: Hur skall detta ske?

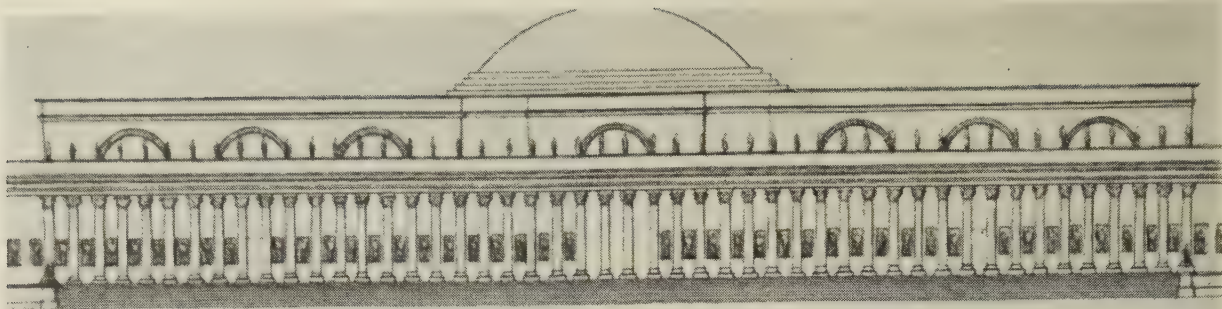
Monumentalitet ett evigt behov

Monumentalt uttryck uppstår ur människornas eviga längtan efter att skapa symboler, vilka åter-spegla deras inre liv, deras handlingar och deras religiösa och sociala övertygelser.

Varje period har ett behov att skapa symboler i form av monument, vilka enligt sin latinska betydelse äro något som ger en minnesbild. Denna längtan efter monumentalitet kan i längden inte undertryckas. Under alla omständigheter söker den att få utlopp.

Vårt århundrade utgör inget undantag. För tillfället för det mestadels de gångna århundradenas seder vidare och rör sig i pseudomonumentalitets hjulspår. Man kan inte klandra något speciellt politiskt eller ekonomiskt system för detta. Hur olika de än må vara i sina sociala eller ekonomiska orienteringar, så mötas ändå nästan alla länders regeringar i en punkt, nämligen i sin uppfattning av monumentalitet.

Monumentalitet? Vi måste genast rätta oss, ty det gäller därvid pseudomonumentalitet, som inte har något gemensamt med sina romerska, grekiska eller andra förebilder. Det är typiskt att den uppkom i det napoleonska samhällets sfär. Napoleon representerar



J. N. L. Durand: Museifasad 1801—1805.



Adolf Hitlers »Das Haus der Deutschen Kunst» München 1937.



The Mellon Institute, Pittsburgh 1937.

Den härskande smaken i arkitekturen. Pseudomonumentalitet har ingenting att göra med romersk, grekisk eller någon annan stil eller tradition. Den föds i det napoleonska samhället, imiterande den förut härskande klassens maner. Napoleon företräder typen som gav 1800-talet dess form: the self-made man, som led av en inre osäkerhet.

den typ, som i flera avseenden gav det 19:de århundradet dess form: han är the self-made-man. The self-made-man utmärker sig genom en oerhörd slagkraft utåt, och blir därigenom invändigt osäker, emedan han vill efterlikna den tidigare härskande klassen, till vilken han själv inte hör. Vad Napoleon gjorde genom falskt efterapande av monarkerna, det gjorde det 19:de århundradet genom att imitera adeln i fråga om bostäder och inredning.

Man kan finna ursprunget till pseudomonumentala byggnader i livlösa planer i pappersarkitektur, men dessa planer blevo överallt till verklighet.

Ett exempel på typisk pappersarkitektur är planen till ett museum av J. N. L. Durand, som det framställs i hans föreläsning »Précis de leçons d'architecture» (1801—05). Detta »précis» översattes och trycktes åtskilliga gånger och förekom hos arkitekter i alla länder. Det är visserligen glömt, men byggnaderna, som uppkommo ur studiet av det, stå ännu kvar, och sedan nästan ett och ett halvt århundrade tillfogas alltjämt nya i en kontinuerlig ström. Det är fortfarande samma recept: Tag en handfull pelare och placera den framför vilken som helst byggnad, utan hänsyn till vad den är avsedd för eller till vilka konsekvenser det kan leda.

Särskilt hårdnackad är trögheten i den rådande smaken i fråga om offentliga byggnader av monumental karaktär. Alltjämt råder samma oförmåga så snart man vill vara högtidlig.

Man kunde samla ett enormt forum av »monumentala byggnader», i det man förenade på samma plats t. ex. »Haus der Deutschen Kunst», München 1937, »Mellon Institute», Pittsburg 1937, de nya museerna i Washington eller de representativa byggnaderna i Moskva.

Hur skall detta kunna förklaras?

De, som regera folket, kunna vara glänsande fackmän på sitt område, men i sin känslomässiga och konstnärliga åskådning återspegla de mannen från gatan — the common man. Det ligger en klyfta mellan den högt utvecklade rationella tanken och en efterbliven emotionell struktur. 1800-talets pseudoideal med hela virrvarret av nedvärderade symboler regerar ännu. Är det därför förvånansvärt, att de flesta officiella konstnärliga utlåtandena äro förhärjande, och att beslut beträffande offentliga byggnader och monument vanligen fattas utan kontakt med vår tids skapande ande? Tider, som verkligen varit genomdränkta av kulturell livaktighet ha alltid haft förmågan att forma en avbild, en skapande avbild av sitt samhälle i sina byggnader. De formade samlivets centra, agora, forum och medeltidens torg, i överensstämmelse med sina innersta behov.

Vår tid har hittills visat sig sakna förmågan att kunna skapa något, som kan liknas vid dessa institutioner. Visserligen har 1800-talet producerat monument, pseudomonument, nästan lika snabbt som lokomotiv. Men var finns the community centres?



Spiraltrappan i Eiffeltornets övre våningar (1889). Foto S. Giedion 1929.
Konstruktioner spelade det undermedvetnas roll i denna tid, då den härskande smaken genom missbruk fördärvat det historiska formförrådet. När åskådaren går nedför dessa trappor växlar ständigt hans synfält och hans gränser för inre och yttre rum. Tornets emotionella uttryck förstods först efter den optiska revolutionen 1910.



G. Braque: Fiol och krus, 1913.
När de kubistiska målarna introducerade en ny rumsuppfattning hade man förstått Eiffeltornet.

Var vi än söka efter typer, som skulle kunna tagas som symptom för ett gemenskapens liv, famla vi i tomrum. Till detta sammanhang hör det, att vår tids-ålder sedan ett och ett halvt århundrade ännu inte har funnit en regenerationstyp, så som den träder i dagen i de grekiska gymnasierna, i thermerna, i de muham-medanska baden.

Beträffande en sak måste vi vara på det klara: Endast genom personlig mänsklig kontakt kan ett levande socialt liv uppstå. Varken genom radio eller television.

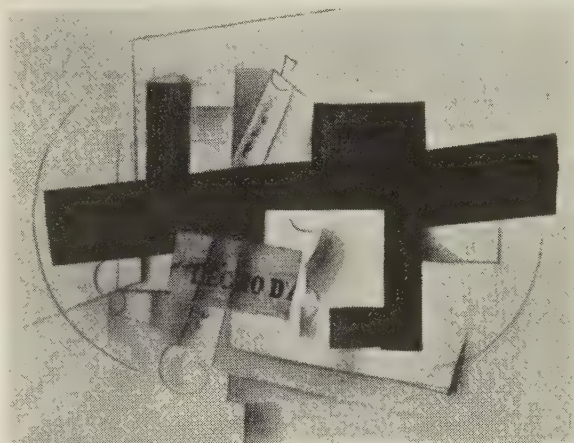
Allt detta är uppenbart. Men man kommer inte långt med bara anklagelser. Vi måste fråga vad man kan göra åt det.

Situationen är otvivelaktigt komplicerad.

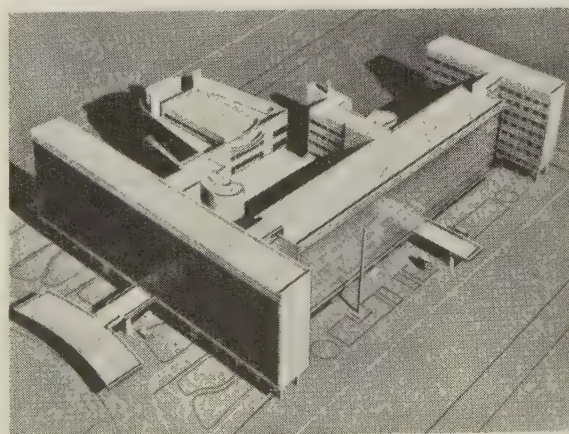
Som den sista slutsatsen i det analytiska tänkesättet, som det har utvecklat sig efter Descartes, är uppdelningen i allt mindre fackområden märkbar. Varken arkitekten eller arkitekturen har undgått detta.

1800-talets s. k. samarbete mellan arkitekter, målare och bildhuggare tillhör pseudomonumentaltetens område. Det rör sig, om Ni tillåter uttrycket, om en pseudo-symbios. På grund av den långa tvångs-artade isoleringen är mellan den skapande konstnären och arkitekten en ömsesidig förståelse för en integrering av de olika plastiska uttrycksformerna mycket sällan möjlig. Arkitekten, målaren och bildhuggaren ha förlorat kontakten med varandra. Varför? Emedan alla tre, på grund av den rådande smaken bannlystes från större offentliga uppdrag.

Om t. ex. Le Corbusiers plan för NF:s hus i Genève 1937 inte hade eliminerats av de ledande politikerna i det dåvarande förbundet, skulle vi, genom denna för alla synliga byggnad, sannolikt ha hunnit mycket längre i utvecklingen av uttryck för samtida monumentalitet. Byggnader som Undervisnings- och Hälsovårdsministeriet i Rio de Janeiro 1942 rör sig



Braque: Collage, 1913.



Le Corbusier: Centrosoyus, 1929.



Balthasar Neumann: Vierzeheiligen. Omkr. 1770.

Stor rumslig frihet och uppfinningsförmåga visas i genomföringen av de olika valven och i hela interiörens rörliga utformning.



Eugène Freyssinet: Lokomotivhall.

Lätta äggskalvalv ge fulla möjligheter att skapa rum med rik ljusbehandling.

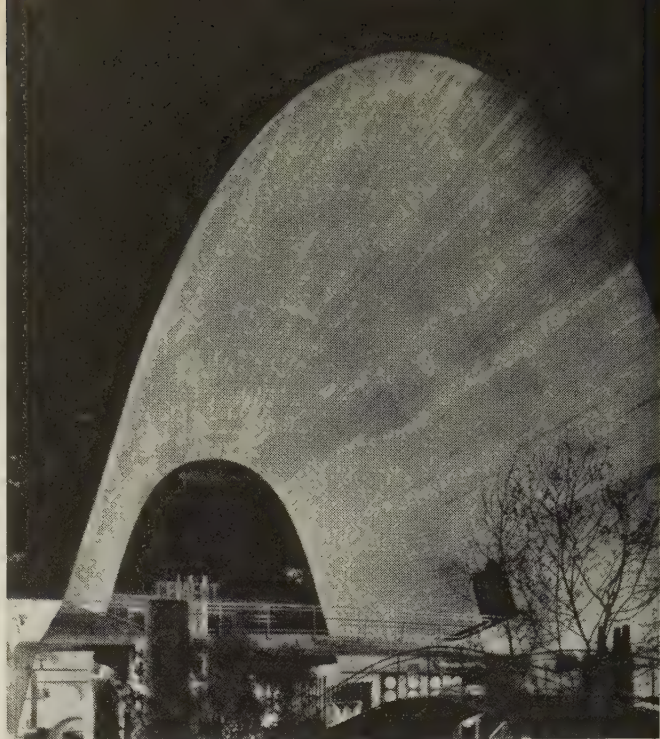
redan i denna riktning. Men en känslomässig uppfostran är nödvändig. För vem? Först och främst för de, som regera och ha hand om förvaltningen.

Frågan dyker upp: Är samtidens konstnär främmande för livet? Det finns många bevis för att så inte är fallet, utan att, liksom under 1800-talet, det inte är massan, de rika och de fattiga, utan de få, som ha skapande kontakt med verkligheten.

Juan Gris' ord: »Give me a branch to lean on and I will sing like a bird», gäller för hela den konstnärliga situationen av i dag.

För att kunna fatta den evigt växlande verkligheten behövs det fantasi. Och när det gäller civic centres behövs det samarbete av alla konstnärliga krafter för att ge nytt liv åt allmänhetens gamla kärlek till fester, till gemensamma upplevelser. Det behövs en ny slags fantasi, som förstår att känslomässigt utnyttja de oerhörda tekniska möjligheterna, de nya materialen, färgerna och formerna.

Elementet därtill har länge funnits tillgängligt i det nya måleriet och den nya skulpturen. Problemet be-



Robert Maillart: Schweiziska utställningen i Zürich 1939.

En hall, som byggts endast för experimentella ändamål, bestående av ett 6 cm skal, uppstuvat och balanserat av två vevbens i mitten. Det var hela utställningens största arkitektoniska landvinning. Under hela sitt liv mötte M. inte den arkitekt, som skulle motsvarat hans storhet.

står i sammansvetsandet av de skapande krafterna på alla känslans områden, men sedan också i uppfostran av folket självt (= Picassos yttrande om undervisning i konstnärlig förståelse).

Kravet på ett människovärdigt, socialt liv för var och en har äntligen efter en kamp på mer än ett århundrade fått sitt erkännande.

Kravet på att forma *massans emotionella liv* existerar inte eller betraktas som obetydligt och överläts åt spekulatörer eller agitatorer. Frågan lyder: Kan the common man's känsloliv upprättas?

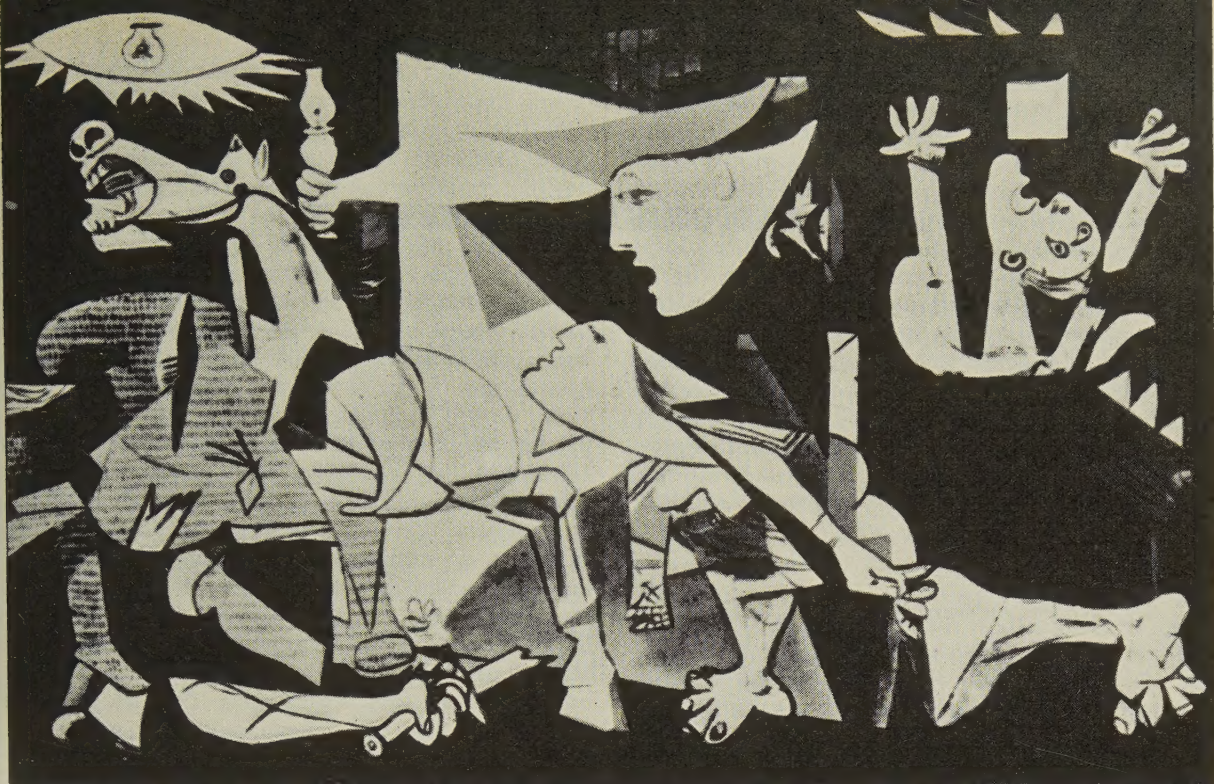
Mannen från gatan med ett århundrade av surrogatkonst i sinnet kan kanske inte plötsligt vinnas med symboler, så som de ha utvecklats i måleri och skulptur. Men varje reklamtecknare vet, att han kan gripa publiken starkast, om han använder sig av medel och metoder, som ha utvecklats i målarens laboratorium. Det finns hos människorna krafter, som komma i dagen så snart man försöker väcka dem. Denna omedvetna känsla kan också vinnas med en ny form för samliv och för dess ram.

Fyrverkeri: Samtidens konstnär skapar i sin ensamhet symboler av vår tids anonyma krafter. Dessa tecken och symboler betyda för tillfället ingenting annat än vår emotionella reaktion.

De äro inte levande för dem, vilkas emotionella liv fortfarande är genomdränkt av ett århundrade av surrogatkonst. Men barn kunna förstå dem.

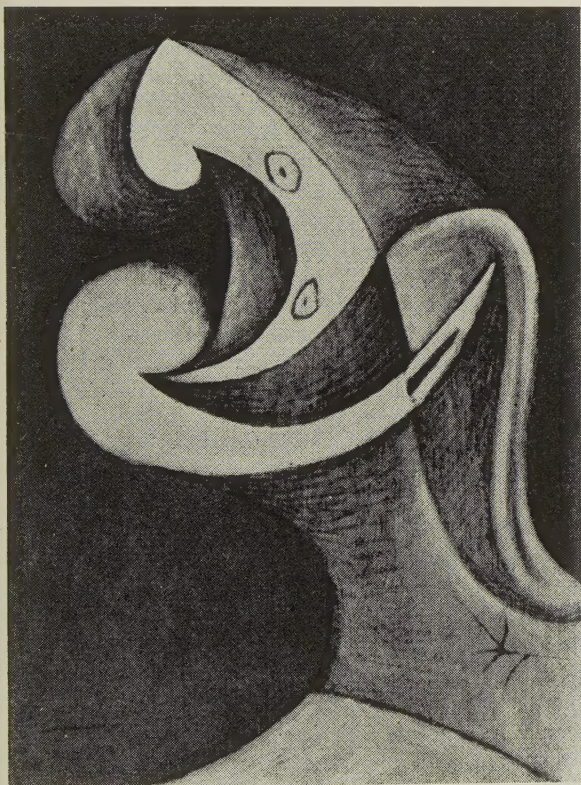
För första gången på flera århundraden ha konstnärerna gått tillbaka till den formens enkelhet, som är kännetecknet på ett nytt slags symboliskt uttryck. De ha visat att elementet, som är nödvändigt för det monumentala uttrycket, ligger färdigt.

Picassos »Monument en bois» (1930). Han säger inte vad det skall betyda, men konstnärernas arbeten förutsäga ofta den kommande verkligheten.



Pablo Picasso: Guernica, detalj. 1937.

Den första historiska målningen med styrkan att minnas och förutse det mekaniserade dödandets fruktansvärda uppläckt. Ett av de få exempel där en skapande konstnär givits tillfälle att visa att det i vår tid finns en inneboende förmåga att skapa symboler för handling, föreställning och fysiskt lidande.



Pablo Picasso: Monument en Bois. 1930. Oljemålning.

Utkast till en modern skulptur i enorm skala. P. specificerade inte för vilket ändamål hans monumentstudier 1930 voro avsedda. Men det är nu klart att dessa skisser förutsäga verkligheten och att symbolens ingjutna betydelse ännu inte har uppenbarat sig. Det symboliserar vår inställning till kriget. Det förhållar inte kriget i en heroisk attityd som den napoleonska triumfbågen. Det står som ett minnesmärke över denna periods faser och tragiska konflikt: att veta att mekaniserat dödande inte är sättet att lösa mänskliga problem, men att det inte desto mindre måste fortsättas.



Parisutställningen 1937. Ljus och ljud vid Seinen. »La fête lumineuse du 18 juin 1937.» Arkitekter Beaudoin och Lods.

Vi är medvetna om att den »femåra arkitekten» som den moderna formen av fyrverkeri kallats, fordrar en bildsvit som visar de olika sceneriernas utveckling i tiden. Skissen i sig själv ger bara en glimt, visar vad som händer i ett bestämt ögonblick.

Dessa skådespel är de få tillfällen där våra moderna möjligheter medvetet tillämpas av artisten — arkitekten. Han använder materialens olika strukturala värden som medel att intensifiera det emotionella uttrycket, liksom kubisterna tyckte om att introducera sand, träbilar eller papperslappar i sina målningar. I detta fall använde arkitekterna olika »strukturala» värden: glöd- och kvicksilverljus, gaslägor färgade med kemikalier, fyrverkeri, rök, vattenstrålar målade på natthimlen och synkroniserade med musik.

ARKITEKTONISKT FORMSPRÅK

Ett sammandrag av ett anförande av redaktören för Architectural Review, arkitekt J. M. Richards, hållet vid CIAM-kongressen i Bridgwater förra året.

Mr Richards uppgift var att vid denna 6:te CIAM-kongress lägga fram några idéer som skulle kunna diskuteras mera utförligt på nästa kongress. Det problem, som han tog upp gällde arkitekturens formspråk i relation till arkitektens publik, ett område som den engelska gruppen gärna ville att CIAM skulle uppmärksamma.

Ur Mr Richards anförande citera vi följande:

Det är naturligt att lekmannen, hur klart han ännu rent intellektuellt kan förstå den rationella grunden för modern formgivning, i praktiken bedömer den efter vad han ser på gatan, dvs. som en visuell konst. Och om han inte anser, att de synliga alstren av tankegångarna inom modern arkitektur är tilltalande och i enlighet med hans egna strävanden, då kommer inte den moderna arkitekturen i sin helhet att åtnjuta hans stöd. Den riskerar i stället att bli en konststart, som uppskattas endast av särskilt invigda anhängare av en privat lära.

En fråga moderna arkitekter måste besvara

Mot detta kan naturligtvis invändas, att det aldrig varit lekmannens uppgift att fälla omdömen om arkitektur, och att han av tradition accepterar de moderiktningar, som andra skapat och som han av gammal vana betraktar som utslag av naturens ordning.

Ehuru jag nyss något förklenande talade om en konststart, som endast uppskattades av några få invigda, så är det faktiskt vad som var fallet med arkitekturen under flera högt beundrade epoker, t. ex. 1600- och 1700-talen. Behöver därför arkitekten, så kan resonemanget föras vidare, ta hänsyn till gemene mans reaktioner? Så länge som han själv tror på sin egen oantastlighet som konstnär, skall han då inte följa sin egen inspiration utan att bekymra sig om populär uppskattning? Det är en fråga som moderna arkitekter måste besvara, och när jag nu ställer den, hoppas jag, att jag klargjort, att när den engelska gruppen nu föreslår en diskussion om arkitekturens formspråk, så tänker den inte på abstrakt estetik utan på frågor av detta slag; i synnerhet huruvida det är den moderna arkitekturens plikt att förse gemene man med medel att uttrycka sin egen personlighet, och om den har en sådan plikt, vad kan arkitekten då medvetet göra för att tillhandahålla den felande länken mellan hans egna försök att finna uttrycksmedel och publikens gäckade önskan att förstå dem.

Det kan synas vara en angelägenhet för några få specialister att utarbeta ett passande modernt formspråk och att det är lekmannens egen sak att tycka om det, om han kan, och acceptera det, om han inte kan — så som han t. ex. gjorde på 1600- och 1700-

talen. På detta ligger det nära till hands att svara, att det sätt på vilket moderiktningarna trängde uppifrån och nedåt återspeglade ett hierarkiskt socialt system, som nu har förändrats. Modern arkitektur är stolt över sin sociologiska vakenhet och över att den hämtar sin inspiration från människornas verkliga behov. Och det är faktiskt endast på detta sätt, som den i egentlig mening kan representera en tidsålder, som strävar mot en social organisation grundad på jämlikhet. Finsmakaren som den dominerande figuren har försvunnit och den moderna arkitekturen måste förmodligen finna sin gynnare inte bland det privilegierade fåtalet utan bland det befriade flertalet eller åtminstone i de olika demokratiska och kooperativa organisationer, som representera flertalet. Betyder detta att arkitekturen som expressiv konst måste böja sig för den oskolade smak, som företrädes av lekmannen eller de myndigheter och kommittéer, som representera honom i avvaktan på att han eller de bli rustade att uppträda som smakdomare?

Arkitekturen ett uppfostringsmedel

Nej inte nödvändigtvis, därför att arkitekturen i sig själv är ett uppfostringsmedel. Den kan själv fullfölja syftet att utåt annonsera nutidens möjligheter. Den kan visa människor vad vetenskapen bör kunna uträtta för dem och på så sätt hjälpa till att skapa efterfrågan på en förnuftig användning av medel att tillfredsställa ändamål, åt vilka den moderna arkitekturen ger formellt uttryck. Enligt CIAM:s uppfattning är det väsentligt, att arkitekturens sociologiska och tekniska aspekter och dess formspråk inbördes äro beroende av varandra och vi kan anklagas för att vi ignorerat lekmännens bristande förmåga att omedelbart välkomna den moderna arkitekturens ansikte, därför att så snart han förstår vad den moderna arkitekturen kan göra för honom — höja hans levnadsstandard och tillämpa den moderna vetenskapens resultat för att berika hans omgivning — då kommer han att uppskatta allt vad modern arkitektur innebär visuellt, såväl som funktionellt.

Det har sagts, att den moderna arkitekturen kom in i hemmen köksvägen och det är förvisso sant, att det moderna köket och badrummet, som fört vetenskapens välsignelser direkt in i hemmen, inte ha hälsats med misstro till de nya material och former, som de bringat med sig. Faktum är, att deras otraditionella utseende och blänkande syntetiska ytor värdesätts som bevis för vederhäftigheten hos det nya tillskott, som de innebära för vardagslivets komfort. Så därför kanske vi kunna sträcka oss så långt som till att säga, att lekmannen inte i egentlig mening förkastar det moderna formspråket utan snarare hänger fast vid ett äldre, därför att han inte hyser förtroende till vad som erbjuds honom av denna »brave new world», som det moderna formspråket

tillhör. Han har accepterat det moderna köket och badrummet, därför att han av egen erfarenhet funnit dem vara mera effektiva och ekonomiska och på grund härav också angenämare och rentav spännande. Han kan stundom uppfatta något av de spännande möjligheterna hos den moderna arkitekturen i sin helhet, men han kommer endast att betrakta dem som möjligheter, som hälsas välkomna in i hans eget liv i den mån som det vetenskapliga framåtskridande de representera, visar sig vara något som han som individ kan dra nytta av och inte något som han måste frukta och därför motarbeta.

Arkitektens inställning till mannen på gatan

Frågan om arkitektens inställning till mannen på gatan innebär därför ett val mellan två alternativ: han kan skapa det som han själv anser vara god arkitektur och hoppas att folk kommer att tycka om den genom vana och genom att identifiera den med de förbättringar, som dess vetenskapliga metoder kan tillföra deras egen omgivning. Detta kan bli en långsam process, i vilken arkitekten — just i sin egenhet — endast kan spela en mindre roll; ty en förbättrad miljö är mera beroende av ekonomi än av teknik. Den moderna arkitekturen kan endast tjäna allmänheten fullt och helt under förutsättning att den rationella filosofi, på vilken den är grundad, accepteras inom andra områden, i synnerhet de politiska och ekonomiska, och lägges till grund även för deras utveckling. Den moderna arkitekturens framåtskridande är beroende av grundandet av en förnuftig värld, i vilken den utgör endast en typisk manifestation. Det fordrar t. ex. att den ekonomiska osäkerheten undanröjes, för att lekmannen skall låta sig övertalas att sluta med att hänga fast vid det som han känner till sen gammalt, bara därför att det är välkänt för honom, och i stället kasta sig ut i det okända.

Det andra alternativet är att arkitekten kan säga till sig själv, att han verkligen har en roll att spela, i och med att han hindrar en ny arkitektur att verka skrämmande genom att överlämna allmänheten åt det okända. Han kan inte själv avlägsna den ekonomiska osäkerheten, men han är en av de människor, genom vilka vetenskapens abstraktioner översättes till synlig form för allmänheten och sättet att översätta dem är en betydelsefull länk i den process, genom vilken arkitekturen är i stånd att bidra till en bättre ordning i den moderna världen. Alltnog, jag har talat om arkitekten och jag har talat om mannen på gatan, men det är klart att de inte äro varelser av olika arter. Arkitekten är endast en specialiserad människa på en mera medvetet organiserad gata; och förutom att han är en av dem som måste delta i arbetet att föra världen mot en okänd framtid är han även en av dem för vilka den nya världen skapas.

Sålunda upplöser sig frågan i detta: Huruvida arkitekten bör betrakta allmänheten som en passiv mottagare av de välgärningar han har att erbjuda, eller om han i dagens speciella läge skall särskilt anstränga sig för att göra det möjligt för gemene man — som för första gången i historien är arkitekturens verkliga beskyddare — att på något sätt delta i skapelseprocessen.

Jag menar naturligtvis inte, att han kan delta i

själva husritandet; endast att de synliga normer som eftersträvas kan bli sådana som redan finns inom hans erfarenhet, så att vad honom angår, hans uppskattning kan grunda sig på det som redan betyder något för honom rent känslomässigt. Kanske låter detta sig lättare göra inom stadsplanerandet än inom arkitekturen i mera inskränkt bemärkelse och vad som krävs är en genomarbetad humanisering av stadsbildens aspekter, t. ex. av den grannskapsenhet som vi diskuterade i går och som enligt mångas mening här i landet planeras ur sociologisk och även ur territoriell synvinkel utan att man gjort sig en tillräckligt klar bild av den, med den påföljd att den slutliga produkten riskerar att framstå som ett formlost virrvarr.

Vad är det som är speciellt med den moderna arkitekturen?

Men detta är att föregripa vad jag har att säga senare om stadsplanering. Nästa fråga skulle bli: vad är det för speciellt med den moderna arkitekturen, som gör det nödvändigt att rentav vidtaga mått och steg för att säkerställa att den förblir i stånd att uppskattas av mannen på gatan. Det finns åtskilliga praktiska svar: användandet av syntetiska material, användandet av konstruktioner beräknade med oändligt mycket större precision än vad ögat kan bedöma, införandet av standardisering genom fabriksmässig framställning, avlägsnandet av olika typer av ornamenter, som var baserade på hantverksmetoder, osv. — allt mycket välbekant för oss, därför att det är just dessa faktorer som gjort modern arkitektur till vad den är. De två första faktorerna — de syntetiska materialen och de nya konstruktionsmetoderna — fordra en viss justering av sambandet mellan arkitektonisk form och det mänskliga ögat, eftersom de för första gången lyfta den arkitektoniska tekniken ur det mänskliga erfarenhetsområdet; konsolkonstruktionen t. ex. överensstämmer inte med en individs personliga erfarenheter av hur materialen uppför sig och han måste lita på dess stabilitet genom en intellektuell ansträngning och inte genom en visuell. Denna klyfta är alltför tydlig för att vi skall behöva ägna mer tid åt den, och anpassningen kommer i viss utsträckning att ske automatiskt, allt eftersom tiden rättfärdigar nya former och nya konstruktioner. Men användandet av standardisering erbjuder ett svårare problem och väcker ett mera positivt motstånd, därför att standardisering ger en föreställning om att individualiteten går förlorad och på grund därav kommer i konflikt med folks naturliga instinkt att kämpa för bevarandet av sin individuella identitet i en värld, som domineras av den operonliga maskinen.

Massproduktion

Under förutsättning av att det forfarande går att utnyttja massproduktionens möjligheter för ekonomiska och andra ändamål, hur skall detta kunna ske utan att arkitekturen blir fullkomligt omänsklig? Innebär t. ex. de moderna experimenten med helt monteringsfärdiga hus att man använder maskinproduktionen på ett alltför grovt sätt genom att standardisera en alltför stor komponent? Fordrar fabrikstillverkningen smidigare typer av element, som ritats utan hänsyn till storleken hos den enskilda bostaden,

för att åstadkomma variation i formspråket, eller kan enformigheten undvikas och en bättre miljö känsla uppnås genom att hushöjderna och bebyggelsetätheten varieras inom ett givet område? Kan man å andra sidan tänka sig, att det kommer en tidpunkt, när industrialiseringsprocessen måste hejdas, därför att dess omänsklighet hotar att göra sig mer gällande än dess ekonomiska fördelar? Ännu ett alternativ: kan vi vänta oss att standardiseringen av husdelar så småningom kommer att accepteras i så hög grad, att allmänheten inte längre fordrar, att det egna huset skall vara ett uttryck för den egna personligheten? Kommer bostadsenheten i så fall att i likhet med det japanska huset bli helt schematisk och det expressiva och emotionella komma till tals i terrängbehandlingen och när det gäller inplacandet av husen eller husgrupperna i själva stadsbilden?

Vad kan arkitekten göra?

Men det är att se ganska långt framåt. Frågan är vad kan arkitekten göra i avvaktan på en sådan utveckling, för att beakta sådana egenskaper hos byggnaderna som f. n. äro av symbolisk och känslomässig betydelse för vanliga människor, så att arkitekturen förblir en konstart vars äventyr de kan delta i. Rysarna har försökt att lösa detta problem genom att återvända till ett rent eklektiskt formspråk, som vi associerar med bourgeoisie's herravälde under 1800-talet. De dra nytta av värdet av detta formspråks starka associationer med ekonomisk säkerhet och av den betryggande rikedomen i dess symbolism. Men genom att göra detta synas de för en lång tid framåt beröva sig själva möjligheten att utarbeta en sant modern, arkitektonisk estetik. Kan vi lösa samma problem utan att förlora vårt konstnärliga oberoende, genom den mindre drastiska åtgärden att utveckla vårt nuvarande formspråk i en mera mänsklig riktning? Om så är fallet, bör förmänskligandet ske genom att vi använda välkända material — även på ett icke-konstruktivt sätt — och därigenom uppnå en behagligare ytverkan och en större variation? Är det i överensstämmelse med andan hos modern arkitektur och dess av nödvändigheten betingade mekaniska karaktär att icke förty begagna sig av tidens och vädrets inverkan på byggnadsmaterialen, eller att uppmuntra ett återvändande till någon slags regionalism inom arkitekturen, till användandet av lokala material och införlivandet av former, vilka ha hävd inom vissa landsändar, i synnerhet sådana som fortfarande betraktas som giltiga, därför att de ha sitt ursprung i klimatförhållanden, sociala vanor o. dyl. vilka fortfarande existera?

Humanisering

Kanske är det vid dessa spekulationer dock ett misstag att bekymra sig för det formspråk, i vilket den individuella byggnaden är ritad. Kanske måste

humaniseringsprocessen äga rum i mycket större skala. För gemene man liksom för vetenskapsmannen har den moderna världens skala ökat under de sista åren som ett resultat av snabbare kommunikationer, ökad personlig rörlighet och större mått på de enheter i vilka samhället är organiserat. Skalan på vårt synfält har ökat i motsvarande grad. Som ett exempel kan nämnas landskapsplaneringen, vilket begrepp numera snarare hänför sig till den svepande linjen hos en trafikpulsåder genom landsbygden och inte till planeringen av en park eller en trädgård. Och kanske är landskapsplaneringen av den stad som den vanliga människan bor i just det medel, genom vilket hon får en acceptabelt mänsklig omgivning, som dock begagnar sig av den moderna arkitekturens teknik.

I England synes detta erbjuda en ganska säregen situation, därför att stadsplanerarna endast sällan få gripa sig an med att bygga helt nya städer. De syssla med återuppbyggandet av krigshärjade städer, med förbättrandet av folks levnadsförhållanden och av kommunikationerna samt med saneringen av de tätbebyggda 1800-talsstäderna. De befintliga städerna ha ofta egna traditioner och en viss personlig prägel, som deras invånare naturligtvis sätter stort värde på. Samtidigt som det är ett sätt att vinna lekmannens uppskattning så är det självfallet stadsplanerarens plikt att vinnlägga sig om att bevara och rentav förstärka den lokala karaktären snarare än att förstöra den. Kan han inte åstadkomma detta genom att utforma stadsbilden på ett sätt som blandar moderna hus ritade i en modern anda, med befintliga byggnader och befintliga topografiska drag till en medvetet tecknad tavla? Kan inte arkitekten, om han å andra sidan arbetar i landskapsplanerarens större skala, dra nytta av gamla byggnader, vad än deras stil och deras material må vara, i sina sceniska kompositioner, precis som han kan använda traditionella välkända material vid utformningen av ett enstaka hus? Är det möjligt att genom en sådan teknik vid utformandet av stadsbilden i dess helhet återinföra de mänskliga egenskaper — kontrasterna, variationen, individualiteten — som är i fara att gå förlorade, när det gäller den enstaka byggnaden, på grund av de omänskliga metoder, som användas i våra dagar? Och är det möjligt att, genom att göra detta — och på så sätt betona den historiska kontinuiteten i en stads tillväxt — ge lekmannen, på vars vägnar arbetet utförs, en förnyad känsla av att arkitektur är en konstart, som han kan delta i?

Detta är en undersökningslinje som är möjlig att följa. Det är självklart, att det finns andra, men tiden för mitt anförande är slut. För att sluta som jag börjat vill jag betona att jag är medveten om att jag inte gjort annat än ställt en del frågor, ganska naiva, tycker Ni kanske. Men de äro frågor som på något sätt måste besvaras, och kanske finner Ni att ett försök att besvara dem kunde utgöra en lämplig del av CIAM:s framtida arbete.